

- 6A. Detalle del dibujo anterior.
- 7. Tres mujeres tañendo tamboriles (I, 181).
- 7A. Detalle del dibujo anterior.
- 8. A la derecha un tañedor de trompeta de caracol (I, 205).
- 8A. Detalle del dibujo anterior.
- 9. Dos tañedores de pincollo (I, 234).
- 9A. Detalle del dibujo anterior.
- 10. Sonajas en las piernas (I, 236).
- 11. Mujer tocando un tamboril. Dos tañedores de cabezas de venado (I, 238).
- 11A y 11B. Detalles del dibujo anterior.
- 12. Dos danzarines con sonajas en las piernas, uno de ellos toca un sicu (I, 239).
- 12A. Detalle del dibujo anterior.
- 13. Varios ejecutantes de pifilca. Una mujer tocando un gran tambor chato (I, 241).
- 13A y 13B. Detalles del dibujo anterior.
- 14. Una mujer tocando un tamboril (I, 243).
- 15. Trompeta de caracol (I, 263).
- 15A. Detalle del dibujo anterior.
- 16. Un tamboril y sonajas en las piernas (II, 146).
- 16A. Detalle del dibujo anterior.
- 17. Tamboril (III, 90).
- 18. Tamboril (III, 101).
- 19. Una mujer con tamboril espanta aves y zorros de los sembrados (III, 279).

## ANALISIS ETNOLOGICO DE LOS TEJIDOS PREHISPANICOS DEL EXTREMO NOROESTE ARGENTINO

Carmen Duchosoy

Nuestra investigación se impuso abordar el análisis de los tejidos "more ethnologico", con el fin de rastrear el camino de migración o la procedencia de los textiles en el Noroeste argentino, sin detenernos en el aspecto técnico-heurístico de los mismos, pero sí en aquellos otros que abiertamente han sido abandonados o estimados como sin relevancia, y cuyos resultados sintetizamos en este trabajo.

El ámbito que denominamos puneño es el sector del altiplano andino que comprende el extremo noroeste de nuestro país y que abarca en gran proporción la provincia de Jujuy en su zona occidental, parte de Salta y de Catamarca. Es una zona de particularísimas condiciones ambientales actuales, situación que creemos ha sido distinta en el pasado prehistórico.

El límite político no altera en nada a ella, como tampoco los límites internacionales, lo que nos permite que la consideremos como una gran unidad cultural con sus diferencias regionales y sus desarrollos locales.

Es más, como señala Wormald Cruz (1966: 260), no exento de razón: "Al correr del tiempo, nuevo conglomerados étnicos de más avanzado desarrollo, cubrieron a los primeros (aborígenes). El principal fue el de los atacameños, pueblo que con una fecha imprecisa antes de la era cristiana ocupaba todo el septentrión de Chile, el noroeste argentino, la hoya del lago Titicaca y la parte meridional del Perú hasta Cuzco. Porque el movimiento de la corriente principal no fue uniforme ni constante. Hubo otros, secundarios, de pueblos que se expandieron en sentido inverso, es decir de sur a norte, después de haber vivido largo tiempo en determinados sitios. Tal fue el caso de los atacameños que desde la hoya del río Loa proyectaron gente y cultura hacia los territorios mencionados".

Debido a este flujo y reflujo de grupos humanos posteriores, le fue impuesto a los habitantes de Atacama cierta restricción o limitación geográfica y es en las proximidades del Salar donde los encontró el conquistador español en el siglo XVI y los denominó atacameños (Bibar, 1957:14).

Se ha tomado como términos de comparación los textiles provenientes de las series arqueológicas de la Cuenca del río Doncellas (Casanova:1943) y las del corte estratigráfico del Pucará de Tilcara (Casanova et alius:1976). Ambas series se comparan simultáneamente con las provenientes de la región chilena de Atacama.

Someramente, las técnicas que vamos a encontrar en las tres regiones son las siguientes: faz de urdimbre, el uso de urdimbres flotantes -que producen efectos diagonales-, empleo de tramas múltiples, tapiz, uso de hilos suplementarios -tramas o urdimbres- para la realización del brocado, encontrándose presente también el ikat.

En las tres áreas se ha aprovechado el color natural de la lana de los distintos *auchenidae* -beige, marrón, tostado, café, blanco, negro- observando también que es común en el área el empleo de colores tales como el azul, crema, rojo, rosado, verde, amarillo.

Referido a los colores Gayton (1978:290) apunta lo siguiente: "Un debilitamiento de los matices fuertes aparece en los tapices tardíos Tiahuanaco-Huari, donde los esquemas de color se reducen a una serie de colores opacos, centrados alrededor del rojo, amarillo, negro y blanco. Los rojos variaban del granate al rosado débil, los amarillos del ligeramente claro a marrones tostados, a menudo mezclados con verde, que resultaban en tonos musgosos. Salpicado de negro y blanco, con un ocasional toque de azul, este esquema es uno de los más restringidos y elaborados en la historia textil del área andina".



Merece destacarse que esta opacidad de los colores antes mencionados aparecen en el corte estratigráfico del Pucará de Tilcara, y sólo en los especímenes de los niveles más bajos (niveles 26 al 36) con una profundidad que se extiende desde los 2,50 m a los 4,15 m. Los mismos se encuentran asociados con un fragmento de gorro del tipo denominado "boina vasca" y de tipo "fez", característico del área atacameña, amén de otro cubrecabezas del también llamado tipo "vasco" con su correspondiente barboquejo, y una pieza extraordinaria cuya función desconocemos y que por su forma denominamos "muñequera" a título convencional. (Fig. 1)

Referente a la decoración encontramos un predominio de motivos geométricos: ganchos, rombos, rectángulos, representaciones de figuras geométricas encerradas unas en otras, todo esto realizado por medio de líneas paralelas o escalonadas, triángulos en distintas combinaciones, hileras de puntos entre líneas paralelas; formas angulosas que recuerdan los motivos de Tiahuanaco realizados en piedra y que se repiten en las calabazas, la cerámica y los textiles. En estos últimos y lógicamente como respuesta técnica al contar solamente con dos recursos -trama y urdimbre-, el artista debió simplificar las curvas constriñendo el desarrollo de la decoración a las formas geométricas.

La influencia de Tiahuanaco en el área atacameña no es sólo indetectable a nivel de decoración sino que es observable también en cuanto hace a las técnicas, v.g. el tapiz, conocido desde momentos tempranos y de gran importancia durante el desarrollo de la cultura Moche -asociado a la cerámica de la fase V- y que alcanza su "desiderátum" con Tiahuanaco, como lo señalan Bennett y Bird (1964:211).

"The antiquity of tapestry has already been mentioned in comments on the Cupisnique-Chavin fabrics. As yet, we know little about it during the interval preceding the Tiahuanaco or Expansionist Period. In both known Paracas periods, it was virtually ignored, furnishing a good example of the influence of fashion on the occurrence of a technique. Certainly a people possessing such skill in spinning, dyeing and weaving ignored it only by intention.

"Somewhat later and far to the north there is some evidence for its use in the Mochica period. To what extent, remains to be discovered, but from then on, all down the coast, it appears with increasing frequency. To major development seems to have come with the spread of the Tiahuanaco influence from the southern highlands".

En cuanto al llamado gobelino, que corresponde a lo que denominamos tapiz, también se lo encuentra en una de sus variedades en San Pedro de Atacama, según lo señala Lindberg (1963:198): "Tanto la técnica del gobelino entrelazado (interlocked tapestry) como los motivos geométricos del diseño, se han considerado hasta ahora, típicos para la época Tia-

huanaco epigonal y del área sur de la costa peruana, y ha sido una gran sorpresa encontrarlos en tan extraordinarios ejemplares en plena zona atacameña".

Corroborando lo anterior, la técnica del tapiz en una forma típica de la tejeduría del Nuevo Mundo, singularidad ya anotada tiempo ha por Léroi-Gourhan (1949:286): "Le gobelin s'étend sur deux zones indépendantes: L'Eurasie et l'Amérique centrale et méridionale... En Amérique on doit au gobelin les chefs-d'oeuvre de l'art textile du Mexique et du Pérou précolombiens. La simplicité du métier qui est un simple cadre sur lequel est tendue la chaîne, contraste de manière saisissante avec la finesse et la complication des étoffes façonnées de personnages et de motifs indéfiniment décoratifs variés... On peut la considérer comme la forme typique du tissage américains".

Con respecto al "ikat", O'Neal (1930:pl.27) ilustra un fragmento de tela teñida por atado muy similar a la tela de Quitor 6 (Lindberg, 1963:lám.II). O'Neal atribuye ese fragmento al período "early epigonal Lima", que corresponde a Nievería y a los comienzos del Tiahuanaco epigonal.

Esta técnica del ikat también se la conoce en el norte de Chile, en la zona atacameña -tanto para momentos arqueológicos como actuales- aunque no es una técnica muy frecuente de hallar "...En dos telas grandes se produce en los campos rectangulares, un efecto muy interesante por las ataduras de la técnica ikat, y que son pequeños rombos o círculos que atraviesan la tela diagonalmente. Estos dibujos aparecen en color beige natural de la tela, la que se ha sumergido en tintes azules o rojos, respectivamente, después de haberse efectuado las pequeñas ataduras", (Lindberg, op. cit.:198) y la misma autora agrega: "En el norte de Chile, la técnica de teñir por atados o ikat no es frecuente ni en la arqueología ni en tiempos actuales. Nosotros conocemos -aparte de los nuevos hallazgos en Quitor- sólo dos fragmentos arqueológicos que demuestran esta técnica, fragmentos que proceden de Chiu-Chiu. En la actualidad se conoce esta técnica en algunos pueblos alrededor del Salar de Atacama, es frecuente en mantas y ponchos de los araucanos del sur de Chile y es conocida en toda la pampa argentina. Se manifiesta así como elemento andino de posible procedencia asiática y tráfida de las costas peruanas al interior de nuestro territorio" (Lindberg, id.:200).

Esta técnica ha sido encontrada en especímenes del yacimiento del río Doncellas y nosotros la hemos hallado en el corte estratigráfico del Pucará de Tilcara (nivel 36, profundidad 4,15 m).

Hasta aquí nos hemos dedicado a señalar los hitos más importantes que hacen al común patrimonio cultural textil de las áreas que sirven de comparación.

Sucintamente exponemos el sentido que hemos impuesto a



nuestra investigación para llevar adelante este análisis etnológico entre los dos grandes repositorios de textiles arqueológicos, que son los yacimientos de Doncellas y el Pucará de Tilcara y los fundamentos que nos permiten afirmar el arribo del llamado horizonte atacameño con una fuerte impregnación tihuanacota a los sitios de marras.

Hemos examinado el material textil arqueológico desde dos puntos de vista: 1º) el de la técnica, y 2º) con mayor detenimiento, el de la forma o motivo decorado para poder explicar su presencia en el área.

Necesariamente, tuvimos que partir de las formas y motivos adaptados a un material determinado. Y he aquí, que por este sendero nos topamos con un dato que está ínsitamente asociado y que llamamos "forma tradicional". Así es. Aparece, dentro de la maraña de información referida a la forma decorada, otro concepto estrechamente adherido a él: el concepto de la "forma tradicional", entendiendo como tal al apego por un motivo determinado. Dicha forma tradicional -en la que hay implícito e inextricablemente unido un proceso histórico- es una forma absurda, a veces ilógica, pero que muy bien se distingue de otros rasgos dentro de un contexto cultural determinado y sirve para ubicar o señalar los desarrollos y vinculaciones temporales de una cultura en un espacio determinado.

En el caso de los tejidos de la época Tiahuanaco y otros materiales asociados al mismo estilo, v.g. la piedra, percibimos -quizás por costumbre- la existencia de una asociación de las formas típicas de Tiahuanaco con la piedra. Y si hacemos un exámen más detenido con relación a este último material, resultan ser abrumadoramente superiores las formas angulosas, rectilíneas, geométricas, que caracteriza a las diversas expresiones de la cultura Tiahuanaco en sus variadas manifestaciones.

Inversamente, si vinculamos estas formas tradicionales con otros materiales -en el caso específico, con el tejido- vamos a encontrar también en los textiles formas de decoración angulosas, rectilíneas que caracterizan al estilo geométrico Tiahuanaco, que -en cierta medida- están explicados por la necesidad de obtener esos dibujos por la única vía de esos dos recursos que se imponen a la técnica textil: la trama y la urdimbre.

Maguer esta limitación, sostenemos que ésta no es la única explicación -la vinculada a un aspecto técnico-.

Creemos sí -con rigor estadístico- que los artesanos textiles se han aferrado a ciertas formas no por simple capricho, y lo que han hecho al concebir motivos realizados sobre la base de líneas rectas y quebradas o motivos geométricos son, sencillamente, las formas tradicionales (impuestas o no) que pueden o no provenir muy bien de otras técnicas, pero que ellos han repetido al infinito porque representan o resumen la forma tradicional, la expresión "natural" elegida de una cultura, que trasunta el consenso general de un grupo humano y que lo traslada a los lugares hacia donde se desplaza.

Es evidente que en los niveles más profundos del corte estratigráfico del Pucará de Tilcara (Niveles Nros. 35 y 36: piso de vivienda, en directa asociación con un antiguo fogón, una densa y espesa capa de material cinerario inmediata y un homogéneo conjunto de utensilios propios del "metier" de una actividad tejedora, v.g. peines, husos, agujas, pequeños ovillos de lana de diversos colores o "caito", hilos teñidos, asociados con gorros de tipo "fez" y "boina vasca" y especialmente con la "muñequera") son indicios más que suficientes para percibir la decantada presencia de una identidad cultural que no ha recibido el impacto de la cultura incaica (como luego lo certifica el mismo Pucará de Tilcara y la región de la Quebrada de Humahuaca). Del análisis de esta categoría cultural -el tejido y sus concomitantes tecnomórficos y tecnógenos- surgen analogías y homologías indubitables de la expansión hacia el este del llamado horizonte atacameño, munido ya de la tradición Tiahuanaco y cuya expansión posterior hacia el sur y hacia el norte de ese enorme tajo y vía natural que es la Quebrada de Humahuaca, nada obsta a ponderarla en su extensión real a lo largo y a lo ancho de la misma.

Como es obvio, la cuenca del río Doncellas también recibió a esos portadores de la cultura atacameña y a Doncellas se adscriben todos esos elementos que configuraron para Bennett el "Puna Complex", rasgos éstos que se hallan presentes también en el corte estratigráfico del Pucará de Tilcara (niveles Nros. 19 a 36, con una profundidad comprendida entre los 1,90 m a los 4,15 m), como se ve, de una manera nada atenuada.

En la dinámica cultural, estos grupos atacameños arribaron al extremo noroeste de nuestro país y sus influencias se hicieron sentir en esa vasta región. Portadores de una cultura básicamente atacameña que ya había absorbido y asimilado los aportes de Tiahuanaco, generaron en su nuevo habitat, creaciones locales en las que perduraron características propias del lugar de donde irradiaron y que identificamos a través del análisis tecnomórfico y tecnógeno de los textiles arqueológicos.

Los mecanismos antropodinámicos posibilitaron que los rasgos culturales se expandieran y se transformaran. Esos mismos elementos del "Puna Complex" se encuentran tan al sur como en Ciénaga Grande (Salas:1945). Son idénticos a esas oleadas que desde la cuenca del río Doncellas descienden hacia y por esa zona de pasaje, que constituye la Quebrada de Humahuaca.

Nada empuja que en ese ámbito hayan sido receptados (como se comprueba en el corte estratigráfico del Pucará de Tilcara) y por ese mecanismo de la cultura que consiste en emitir, receptar y volver a enviar los rasgos culturales -adaptados y modificados en parte- hayan regresado por el mismo camino hacia el norte, estableciendo así recíprocas influencias entre la Puna y la Quebrada y en este caso, entre Doncellas y Tilcara.



La paridad en la identificación y su no ocasional similitud tanto de las técnicas consideradas, como en las formas de decoración y el empleo de los colores nos permiten afirmar las siguientes conclusiones:

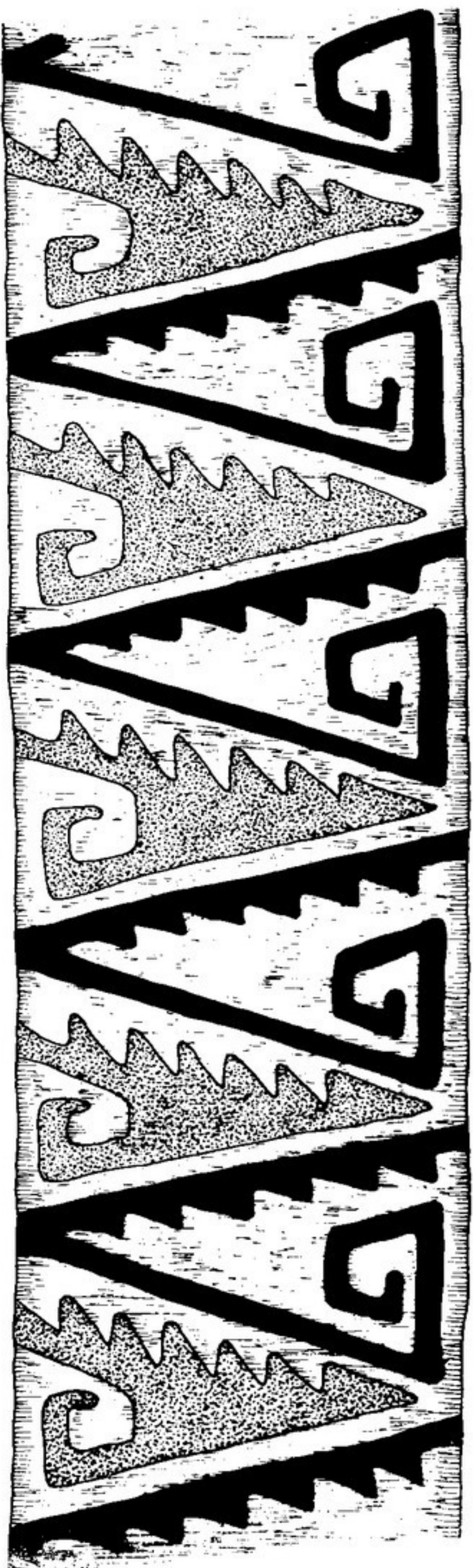
1º) La llegada de un grupo humano portador de una cultura netamente atacameña al extremo noroeste de nuestro territorio;

2º) La presencia del estilo Tiahuanaco en este estilo atacameño de los ornamentos y motivos escalerados y toda la decoración geométrica propia de la cultura de la hoya del Titicaca; y

3º) La conjunción de los anteriores en el extremo noroeste de nuestro territorio (Puna y Quebrada de Humahuaca) provenientes del centro emisor de irradiación, ubicado en la llamada "subárea de oasis del desierto de Atacama" (Nuñez A., L.:1965).

### BIBLIOGRAFIA CITADA

- Bennett, Wendell-Bird, Junius, 1964: "Andean Culture History", New York. 2nd. and revised edition.
- Bibar, Gerónimo de, 1957: "Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reynos de Chile. MDLVIII". Santiago de Chile, Tomo II.
- Casanova, Eduardo, 1943: "Comunicación sobre Doncellas". Boletín de la Sociedad Argentina de Antropología - Resúmenes de actividades (5-6). Buenos Aires.
- Casanova, Eduardo et alius, 1976: "Corte estratigráfico en el Pucará de Tilcara" Comunicación presentada el V Congreso Nacional de Arqueología, San Rafael, Mendoza.
- Gayton, Ann, 1978: "Significado cultural de los textiles peruanos: producción, función y estética". Tecnología Andina, Lima, Perú.
- Leroi-Gourhan, André, 1949: "L'homme et la matière". Paris. Ed. Albin Michel.
- Lindberg, Ingeborg, 1957: "Análisis preliminar de algunos tejidos". Apéndice N° 3. Arqueología Chilena. Universidad de Chile.
- Lindberg, Ingeborg, 1963: "Tejidos y adornos de los cementerios de Quitor 2, 5 y 6 de San Pedro de Atacama". Revista Universitaria. Año XLVIII. Santiago de Chile.
- Nuñez A., Lautaro, 1965: "Desarrollo cultural prehispánico del Norte de Chile". Estudios Arqueológicos N° 1, Antofagasta. República de Chile.
- O'Neal, Lila-Kroeber, A., 1930: "Textile Periods in Ancient Peru". University of California Press, Berkeley, USA.
- SALAS, Alberto M., 1948: "El antigal de Ciénaga Grande". Publicaciones del Museo Etnográfico, Serie A, N° V, Buenos Aires.



- Café
- Granate
- Beige

Fig. 1: Desarrollo plano de la llamada "muñequera" y su decoración.

Técnica: tapiz;  
 Forma: tubular;  
 Materia prima: lana de llama;  
 Dimensiones: ancho 7 cm; longitud: 14 cm.